

МОТИВ ВОЗВРАЩЕНИЯ ДОМОЙ В ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ 1940 ГОДА

Светлана Викторовна Бурдина

д. филол. н., профессор кафедры русской литературы

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, Букирева, 15. swburdina@rambler.ru

Образный комплекс дома занимает в поэтическом универсуме Ахматовой одно из центральных мест, является моделью образа мира. В статье выясняются закономерности, связанные с функционированием и эволюцией этой ключевой ахматовской мифологемы; рассматриваются семантические функции образной парадигмы «возвращение домой» как конституирующего элемента картины мира. На примере творчества Ахматовой всего одного года – сорокового – показывается, как мотив *возвращения домой*, являясь метафорой существования человека на грани жизни и смерти, метафорой гибельности и обреченности эпохи, позволяет поэту реконструировать целостную концепцию бытия переломного времени. Архетипический мотив рассматривается с точки зрения воплощения авторской позиции как позиции человека, находящегося в пограничном состоянии – в «межрубежье» жизни и смерти.

Ключевые слова: лирика; поэма; контекст; образ; мотив; мифологема; архетип; хронотоп; авторское сознание.

Известно, что 1940 г. был для Ахматовой годом необычайного творческого подъема – «самым плодотворным», «самым урожайным», когда произошло, «может быть, самое большое в ее жизни чудо творчества» [Топоров 1989: 6]. «Меня можно назвать поэтом 1940 г.» [Ахматова 1996: 172], – заявляла сама Ахматова. А в позднем автобиографическом наброске отмечала: «... В 1936 я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому... Возврата к первой манере не может быть... 1940 – апогей» [там же: 311]. В этот год кроме поэмы «Путем всея земли» были созданы 29 лирических стихотворений, первый вариант «Поэмы без героя», был завершен «Реквием». Вновь обращается Ахматова к «Русскому Трианону» (1923 – 1941) – поэме о Царском Селе. Как считает В. Н. Топоров, «за 17 лет до 1940 года написано было не более, чем в одном этом году» [Топоров 1993: 195].

Тема и образ смерти – вот точка, в которой фактически во всех произведениях Ахматовой 1940 г.: и в поэме «Путем всея земли», и в главах Реквиема, и в «Поэме без героя» (первый вариант), и в лирических стихотворениях – фокусируется концептуальная связь индивидуального, исторического и общечеловеческого¹.

Обратимся к одному из самых загадочных и малоисследованных произведений этого периода – поэме «Путем всея земли». Перед мысленным взором лирической героини в ее «ночных видениях» (первоначальное название поэмы «Ночные видения») возникают, как наваждения, как кошмары из детских воспоминаний, страницы истории, причем истории не только нашей страны. Русско-японская война всколыхнула европейский мир, обозначила важный поворот в течении мировой истории. Именно поэтому столь значимым оказывается беглое, на первый взгляд, упоминание о Цусиме в поэме:

Черемуха мимо
Прокралась, как сон.
И кто-то «Цусима!»
Сказал в телефон.
Скорее, скорее –
Кончается срок:
«Варяг» и «Кореец»
Пошли на восток...²

Образ-призрак «цусимского ада» возникает и в стихотворении «Мои молодые руки» из цикла «Юность» (1940):

А на закат наложен
Был белый траур черемух...

А облака сквозили
Кровавой Цусимской пеной,
И плавно ландо катили
Теперешних мертвецов.
(4, 226)

Упоминание Цусимы вводит тексты Ахматовой в широкое русло литературы и историографии начала века³. Вспомним, что образ этот появляется в поэме Блока «Возмездие»; несомненно его символическое значение и в романе А. Белого «Петербург». Символическое значение Цусимы проявилось в том, что поражение России знаменовало начало конца прежней – европейской – истории. Наступал совершенно новый период в жизни человечества. Что он мог принести Европе – было неизвестно. Именно в таком контексте появляется этот образ и в «Поэме без героя»:

Все уже на местах, кто надо:
Пятым актом из Летнего Сада
Пахнет... Призрак цусимского ада
Тут же. – Пьяный поет моряк...
(3, 181)

«Цусимский ад» возник в «Поэме» как свидетельство того, что историческая трагедия вступает в заключительную фазу, знаменуя наступление «пятого акта», развязки («до смешного близка развязка» – 3, 181), начало периода «после всего» (такими словами Ахматова обозначает в книге «Anno Domini» время, следующее за 1921 г. – годом самых больших потерь), или, если прибегнуть к синониму этого ахматовского выражения, «после конца» («И казалось, что после конца / Никогда ничего не бывает» – 2, 2, 71). Контекст, который непременно влечет за собой образ Цусимы в поэме «Путем всея земли» и в цикле «Юность» (Блок, Белый, Ключевский, «Поэма без героя»), позволяет воспринять беглое упоминание о поражении в войне символически – не только как *знак эпохи*, но и как символ *исторического потрясения*, а точнее – как символ *начала конца* или даже просто – *конца*. Цусима меньше всего воспринимается только как географическое название. Это культурологический знак, который реконструирует и трагический фон эпохи, озвучивает ее трагически. Именно такова его роль и в поэме «Путем всея земли». Все актуализированные в памяти контексты органично вписывают образ Цусимы в общий смысл всего произведения, в его концепцию, в то ощущение безысходности, которое пронизывает поэму. Цусима – и начало, и важная веха в цепи катастроф. Как подтверждение мысли о том, что XIX в., век иллюзий, закончился, изжил себя, «старый калека оглох и ослеп», воспринимаются и ассоциации форта Шаброль (это дом на улице Шаброль в Париже, где оборонялись противники пересмотр

ра дела Дрейфуса) с фортом буров (чья борьба воспринималась в России как национально-освободительная), который теперь темнеет, «как прошлого века разрушенный склеп»:

А дальше темнеет
Форт Шаброль,
Как прошлого века
Разрушенный склеп,
Где старый калека
Оглох и ослеп.
Суровы и хмуры,
Его сторожат
С винтовками буры.
«Назад, назад!»
(3, 35)

Историческое время поэмы течет в обратном порядке: через Первую мировую войну к началу XX в. и далее – к англо-бурской войне. Личное время лирической героини (ее биографическое время) также движется ретроспективно: «Вот пропуск, товарищ, / Пустите назад...» (3, 31); «Прямо под ноги пулям, / Расталкивая года, / По январям и июлям / Я проберусь туда...» (3, 31). Причем движение обозначено здесь не только по горизонтали – к прошлому, но и по вертикали: «Тропиночка круто / *Взбиралась*, дрожа» (3, 32). Такое своеобразное направление движения времени – к прошлому вверх – связано, видимо, с легендой о граде Китеже, который в эпоху нашествия Батыя опустился на дно озера Светлый Яр и поэтому был спасен. Героиня поэмы, ощущая себя китежанкой, устремляется сквозь пространство и время, «расталкивая года», в поисках сказочного несуществующего пространства, исчезнувшего града Китежа (реальная топонимика и условно-мифологические обозначения оказываются в поэме в одном ряду) – обратно, назад, к себе домой⁴. Указания – прямые или косвенные – на то, что путь этот ведет именно домой, встречаются на протяжении всего произведения:

Меня, китежанку,
Позвали *домой*...
(3, 31)

Столицей распятой
Иду я *домой*.
(3, 34)

Я к вам, китежане,
До ночи *вернусь*...
(3, 36)

Возвращение домой – настойчиво повторяющийся мотив поэмы. Причем очевидно, что в контексте всего произведения путешествие героини во времени, возвращение ее *домой* явно приобретает смысл *возвращения к смерти*. И де-

ло не только в том, что Китеж – это исчезнувшее пространство и китежан XX в. просто не существует. И не только в самой логике движения: поскольку героиня движется «назад» и осталось ей пройти «за древней стоянкой один переход», логично предположить, что это движение и означает путь к смерти...

Для подобной интерпретации главного ахматовского мотива 1940 г., безусловно, есть веские основания. Обратимся к выяснению своеобразия образа дома у Ахматовой. В первую очередь вспомним тот контекст, в котором обычно появлялся один их самых «смыслонесущих» (О. Седакова) предметов ахматовского мира – дом, а также то значение, которое закрепляется за этим сквозным образом-символом поэзии Ахматовой к сороковому году.

Дом, исторически являясь местом появления человека на свет, его становления, средой его бытия, совершенно естественно воспринимается в большинстве культур как организующий центр мира. Противостоя дороге, стихии и тоске – пространству разомкнутому, открытому, дом воплощает строй жизни, стабильность, порядок. Структурируя согласно своему устройству жизнь человека в этом мире, дом и сам является своеобразной моделью мира. Как образ мира, элемент судьбы, ее исходная точка предстает дом и в художественном сознании Ахматовой. Поэтому чаще всего «дом» у Ахматовой – это родина или родной город. Грандиозному образу России, столь характерному для произведений символистов, Ахматова противопоставила совершенно неромантическое слово – «дома»: «Никто нам не хотел помочь / За то, что мы остались дома» («Петроград, 1919» – 1, 318); «В душной изнывала я истоме, / Задыхалась в смраде и крови, / Не могла я больше в этом доме...» («Запад клеветал и сам же верил...» – 2, 2, 161)⁵.

В поэтическом мире Ахматовой символика дома традиционно сопрягалась с представлениями о душевной гармонии, о ладе и любви. Поэтому не является случайностью появление в ее раннем стихотворении такого обозначения душевного состояния: «Ах, я дома как не дома – / Плачу и грущу...» (1, 119). Интересно, что этот образ («дома как не дома») вновь возникнет у Ахматовой через целых 50 лет: «И сад – не сад, и дом – не дом, / Свиданье не свиданье» (2, 2, 203).

Вспомним, что в русской литературе тема «дома» реализовалась в той или иной мере прежде всего в творчестве опальных художников: А. Твардовского, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, В. Высоцкого. «Домами» русская мысль метила вехи личного и общего пути: «Дом на набережной», «Дом у дороги», «Дом». Рассказ о доме в русской литературе – это почти всегда окрашен-

ный грустью рассказ о доме, которого уже нет. Уже в ранней поэзии Ахматовой образ дома не раз возникает в подобном контексте, а к 1940 г. за ним окончательно закрепляется трагическое звучание. Дом у Ахматовой – это уже не просто «темный дом» («Песня последней встречи»), он может быть разоренным («Я пью за разоренный дом»), проклятым («Дом был проклят и проклято дело»), покинутым («Спокойно обходит покинутый дом»), «навсегда опустошенным», в нем может быть «очень страшно жить» или «не совсем благополучно». Часто свой дом ощущается героиней как чужой: «Живу, как в чужом, / Мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла» (4, 421); «И по собственному дому / Я иду как по чужому» (2, 2, 68). Но еще чаще дома просто нет. Нет дома у героини: «Но где мой дом и где рассудок мой?» (4, 429). Нет его у целого поколения:

А веселое слово – дома –
Никому теперь не знакомо.
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький –
Как отравленное вино.
(3, 201–202)

В 1940-е гг. ощущение бездомности было уже привычным для многих современников Ахматовой. Эти строки из «Эпилога» «Поэмы без героя» написаны в Ташкенте во время войны, но смысл их гораздо шире чисто биографического контекста: речь здесь идет уже не о покинутом доме, а о его принципиальном отсутствии. Гораздо позднее в автобиографической заметке «Дом Шухардиной» Ахматова горько напишет: «Людьми моего поколения не грозит печальное возвращение – нам возвращаться некуда...» (5, 170).

Будучи воплощением тоски по надежному идеалу (свойство русского сознания как такового) и связанным таким образом с концепцией времени, памяти, дом, наконец, может быть у Ахматовой принадлежностью только лишь прошлого и ассоциироваться в контексте произведения со смертью. Именно такие ассоциации лежат в основе произведений 1940 г.

Обратимся к стихотворению «Уложила сыночка кудрявого», написанного тогда же, когда и поэма, – в марте 1940 г. Кстати, в этом трагическом стихотворении тоже появляется образ-видение града Китежа, а героиня ощущает себя китежанкой, девой Февронией («Так у нас звонили в граде Китеже» – 1, 468). По сюжету средневековой русской легенды (а также оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже») дева Феврония – единственная оставшаяся в живых из всех жителей древнего города Китежа, в дни нашествия татар чудесным образом

ушедшего на дно озера Светлый Яр. Именно поэтому доносящиеся из далекого прошлого голоса и звоны града Китежа, призывы возвратиться назад («Что же ты на земле замешкалась / И венец надеть не торопишься?» – 1, 468) и воспринимаются героиней как знак беды. Символический план стихотворения, спроецированный на трагическую реальность, в настоящее лирической героини, оказывается обусловленным реалистически, обращение к условно-метафорическим формам получает психологически достоверную мотивировку. Например, голос знакомый и звоны колокольные из Китежа послышались героине тогда, когда она зачерпнула воды (Китеж погрузился в воды озера). Кроме того, зеркальное пространство воды символизирует призрачность и относительность границы между жизнью и смертью. Тревога героини, отраженная в видениях и голосах, как бы материализуется, предчувствия оправдываются: «Оглянулась, а дом в огне горит» (1, 468).

Совершенно недвусмысленно вписывается в семантическое пространство смерти и образ дома в лирическом стихотворении 1940 г. «Уж я ль не знала бессонницы...»

Вхожу в дома опустелые,
В недавний чей-то уют.
Все тихо, лишь тени белые
В чужих зеркалах плывут.
(1, 491)

Прямые переклички со стихотворением «Уложила сыночка кудрявого» находим и в написанном вслед за ним, в том же марте 1940 г., «Позднем ответе», обращенном к М. Цветаевой:

...То кричишь из Маринкиной башни:
«Я сегодня вернулась домой.
Полюбуйтесь, родимые пашни,
Что за это случилось со мной.
Поглотила любимых пучина,
И разграблен родительский дом»...
(1, 469)

Мотив возвращения домой, как и в стихотворении «Уложила сыночка кудрявого», сопровождается здесь образами-символами семантического ряда смерти. А возникающий в начале произведения образ «погибших крестов» воспринимается как трагическое пророчество:

Мы сегодня с тобою, Марина,
По столице полночной идем,
А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет,
А вокруг погребальные звоны,
Да московские хриплые стоны
Вьюги, наш заматающий след.
(1, 469)

Несостоявшееся возвращение домой – основной мотив и другого знакового стихотворения 1940 г. – «Подвал памяти»:

...Ну, идем домой!
Но где мой дом и где рассудок мой?
(1, 460)

Нельзя не упомянуть в этой связи стихотворение «Все ушли и никто не вернулся...», где образ дома также напрямую соотношен со смертью. На то, что дом здесь – покинутый, погубленный, сожженный, указывает контекст, в котором появляется этот образ:

Все ушли, и *никто не вернулся*,
Только, верный обету любви,
Мой последний, лишь ты оглянулся,
Чтоб увидеть *все небо в крови*.
Дом был проклят, и проклято дело...
(1, 456)

Восприятие дома как дома именно сожженного оказывается художественно обусловленным спецификой пространственной организации произведения. Пространство лирической героини ограничено: вверху – небо, которое все «в крови», внизу – «окровавленный пол». «Все небо в крови» над «проклятым» домом в стихотворении 1939 г. (к этому стихотворению Ахматова вернется в 1959 г.) вызывает в памяти образ горящего дома из стихотворения 1940 г. («Уложила сыночка кудрявого»). Такие ассоциации подготавливает финал произведения, где состояние героини, ее отчаяние передается через трагическое ощущение отсутствия своего дома, через чувство бездомности: «Любо мне, городской сумасшедшей, / По *предсмертным* бродить площадям» (1, 456). Снятие пространственных ограничений, правда, оказывается возможным в финале стихотворения: площади символизируют простор, пространство разомкнутое; однако такая возможность открывается лишь в проекции на поле смерти: эти площади «предсмертные»⁶. О состоянии героини – промежуточном, пограничном между жизнью и смертью – свидетельствуют и собственные ее ощущения: «...мне, городской *сумасшедшей*».

Привлечение контекста творчества Ахматовой 1940 г. помогает высветить специфику мотива возвращения домой и образа дома и в поэме «Путем всея земли». Значение, которое стоит за словом «домой» в поэме, также связано с мыслью об отсутствии дома в настоящем и с попыткой героини обрести его в прошлом – пусть ценой жизни. В символике этого ахматовского образа не в меньшей степени, чем в названных стихотворениях, эксплицируется и еще одна смысловая грань. В художественном поле произведения возвращение домой, в «покинутый дом» явно читается как *возвращение к смерти*. Такой

контекст слова «домой», не вполне соответствующий, конечно, ни его семантике, ни укоренившейся в русском сознании символике этого слова, тем не менее не покажется столь неожиданным, если вспомнить, например, что одноколенным ему словом «домовина» называли гроб. А если учитывать, что одно из значений слова «дом» – здание, то также приходится признать, что этот образ непосредственно попадает в поэме в семантическое поле слова «смерть»: «Знакомые *зданья/ Из смерти* глядят» (3, 34).

И еще к одному, также отчасти «лингвистическому», аргументу в пользу подобной интерпретации смыслового наполнения слова «домой» стоит отнестись внимательно. Вспомним последние строки произведения (на них, как известно, всегда падает большая смысловая нагрузка): «В последнем *жилище / Меня упокой*» (3, 36). «Строение для жилья, жилое строенье» – это первое значение слова «дом» в словаре В. И. Даля [Даль 1989: 465]. Прилагательное «последний» и глагол «упокой» указывают на отсутствие других вариантов прочтения последнего стиха поэмы. На то же указывает и «хвойная ветка» – атрибут похоронного обряда, а также явные ассоциации строк «Ни брат, ни соседка, / Ни первый жених...» (3, 36) с другими, написанными несколько месяцев спустя и являющимися по сути еще одним цитатным ключом к поэме:

Соседка из жалости – два квартала,
Старухи, как водится, – до ворот,
А тот, чью руку я держала,
До самой ямы со мной пойдет.
(1, 483)

Выявляя символику движения во времени и в пространстве, финальные строки поэмы передают также и само направление движения к смерти: это путь не только назад, но и *вверх*. Направление движения указывается, как уже было отмечено, и в начале поэмы: «Тропиночка *круто / Взбиралась...*» (3, 32). Но особенно значимыми в этой связи представляются именно последние строки произведения. Своеобразие организации пространства передается в них через оппозицию «хвойная ветка» (принадлежность похорон) – «солнечный стих», а также через закрепляющее эту оппозицию обозначение жестов: «*Оброненный нищим / И поднятый мной...*» (3, 36). Если придерживаться заданной логики чередования движения вверх и вниз, то следующее, последнее, двуступенчатое должно передавать движение снизу вверх: «В последнем жилище / Меня упокой» (3, 36). Чтобы было понятно пространственное оформление последних стихов поэмы, приведем их полностью:

...Лишь *хвойная ветка* ↓

Да *солнечный* стих, ↑
Оброненный нищим ↓
И *поднятый* мной... ↑

В *последнем жилище* ↓
Меня *упокой*. ↑
(3, 36)

На первый взгляд, такое направление движения во времени (к смерти), представленное как путь *назад* и *вверх*, выглядит довольно парадоксальным. Особенно если вспомнить, что схождение лирической героини в мир мертвых во «Вступлении» к «Поэме без героя» – это именно *схождение, спуск* в подвал памяти («Как будто перекрестилась / И под темные своды *схожу*» – 3, 170). Символический смысл легенды о граде Китеже, погрузившемся в воды озера Светлый Яр, лишь отчасти объясняет специфику такого пространственного решения финала поэмы, организации хронотопа произведения в целом. Несмотря на всю безысходность, которую нельзя не почувствовать в поэме, на трагизм мироощущения героини, обусловленный содержанием эпохи, поэма все-таки не замыкается на трагическом финале, в конце произведения ощущается возможность «выхода». Пусть даже самой героине в качестве единственной возможности такого выхода и видится смерть (слово «упокой» сопровождается движением *вверх*). Вспомним в этой связи, что столь важная в творчестве Ахматовой идея пути имеет и этот, устойчивый в христианской традиции, смысл: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7, 13–14). Думается, ту же мысль призвана передать и символика цветового решения поэмы, связанная с появлением в последней, шестой, главке белого цвета (зима, белая схема), олицетворяющего здесь одновременно и чистоту, вознесение, и – смерть.

Полагаем, анализ семантической основы знакового ряда поэмы подтверждает предложенную интерпретацию предпринятого героиней путешествия во времени. В контексте всего произведения, как было показано, *возвращение домой* приобретает смысл *возвращения к смерти*. В этой связи важно обратить внимание еще и на то, что подобное восприятие движения во времени (как движения к смерти) закрепляется именно сильными позициями текста: началом поэмы («Меня, китежанку, / Позвали *домой*» – 3, 31) и ее концом («В последнем жилище / Меня упокой» – 3, 36), а также *заглавием* и *эпиграфом*. Последние играют особую роль в осмыслении символики основного мотива поэмы. Именно заглавие и эпиграф, заключая в себе, как правило, «чужое слово» или

указывая на определенную традицию, вводят во взаимодействие семантические пространства цитируемого и авторского текстов, включают произведение в диалог культур, вписывают его в общий текст литературы.

Заглавие поэмы «Путем всея земли», являясь цитатой из Священного Писания, сразу же проецирует произведение в мифологическую плоскость, предопределяя и эпическую значимость описываемых событий, и вполне определенный ракурс их восприятия – в контексте «вечных образов» Библии. Слова названия поэмы «Путем всея земли» могут быть немедленно идентифицированы читателем. Заглавие открыто отсылает к Ветхому завету: «Вот, я ныне отхожу в путь всей земли. А вы знаете всем сердцем вашим и всею душою вашею, что не осталось тщетным ни одно слово из всех добрых слов, которые говорил о вас Господь, Бог ваш; все сбылось для вас, ни одно слово не осталось неисполненным» (Иис. Н. 23, 14); «Вот, я отхожу в путь всей земли, ты же будь тверд и будь мужествен» (3 Цар. 2, 2).

Название поэмы реконструирует в сознании читателя и архаическую бинарную мифологему «дом – дорога», предлагая осмыслить ее в качестве центральной для всего произведения. Мотив странничества – один из постоянных в Библии. Человек – странник на дорогах этой земли, странник он и на путях жизни перед ликом Бога, и нет ничего в его жизни раз и навсегда устойчивого, неизменного, вечного: «Потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши; как тень дни наши на земле, и нет ничего прочного» (1 Пар. 29, 15); «Странник я на земле...» (Пс. 118, 19; 38, 13); «... и говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле; ибо те, которые так говорят, показывают, что они ищут отечества» (Евр. 1, 13–14) и др. Вольные или невольные совпадения с Библией здесь тем не менее показательны. Сакрализация дома как такового, дома, отсутствующего в настоящем, оставленного в далеком прошлом, ощущение невозможности вернуться к этому прошлому ни в пространстве, ни во времени – вот что призвана выразить у Ахматовой оппозиция дома и дороги – центральная мифологема поэмы.

Обычно цитирование автором отдельного предложения или даже словосочетания Книги Бытия актуализирует более широкий контекст, например целой главы или раздела, а также, проецируясь на смысловое поле произведения, допускает, или, скорее, – предполагает возможность собственной, авторской, интерпретации «чужого слова». Очевидно, что канонические тексты с каждым своим продвижением внутри культуры истолковываются как бы заново. Биб-

лейский контекст вынесенной в название поэмы цитаты из Книги Бытия содержит явное указание на то, что путешествие «путем всея земли» есть не что иное, как странствия души, уже отделившейся от тела. Это действительно *последний путь*: перед вечным упокоением душа странствует сорок дней, посещая дорогие ей места и встречаясь с близкими и дальними, причастными ее судьбе. Заметим, что тот контекст, в котором оказывается выражение «путем всея земли» в Ветхом Завете, актуализирует и еще один смысл, стоящий за этой цитатой. Смысл этот связан с идеей совета, наставления. Слова доброго. Слова напутственного. – Последнего слова.

Не является случайным, безусловно, и тот факт, что оба смысла, возникающие за словами названия поэмы, закрепляются и в ее эпиграфе: «В санех сидя, отправляясь путем всея земли...» Поучение Владимира Мономаха детям» (3, 31). Эпиграф всегда предоставляет художнику возможность открыто, явно ввести в свой текст «чужое слово». Ахматова редко использует такую возможность «в чистом виде». В качестве особенностей эпиграфов Ахматовой исследователи называли и неповторимую их «подвижность», когда один и тот же эпиграф может прилагаться к разным текстам, и неточность цитирования, и даже незавершенность цитируемого текста. Эпиграф к поэме «Путем всея земли» указывает еще на одну уникальную особенность ахматовских эпиграфов. В рамках одного «чужого слова» может заключаться у Ахматовой указание на два (или даже несколько) источника цитирования, т.е. одна цитата отсылает читателя к двум текстам. В данном случае слова из «Поучения Владимира Мономаха»: «Сидя на санех, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до сих дней грешного сохранил» – контаминируются со словами заглавия поэмы «Путем всея земли», являющимися цитатой из Библии. Поскольку ничего случайного в обращении с эпиграфами у Ахматовой не бывает: всякая допущенная неточность оказывается намеренной, а всякая недоговоренность может указывать на важный смысл, объединение двух цитат в рамках Поучения Владимира Мономаха также есть не что иное, как сознательный прием. Вслед за названием эпиграф подготавливает восприятие произведения в единстве двух семантических планов. Его смысловое поле также соединяет в своей структуре идею *последнего пути* и *напутственного слова*, причем сам факт актуализации первой («... отправляясь *путем всея земли*») повышает в эпиграфе значимость второй («*Поучения Владимира Мономаха*»).

Объединив оба заложенных и в эпиграфе, и в заглавии смысла, получим: «последнее слово»,

«предсмертное слово». «Последнее слово» в контексте поэмы, рассказывающей о катастрофичности бытия, об исторических потрясениях XX в., это слово-предупреждение, слово-призыв. Осмысленная таким образом поэма «Путем всея земли» воспринимается не только как «поэма-панихида», но и как поэма-предупреждение, в которой главной является идея общей судьбы и общей беды, единения рода человеческого, нравственных заповедей, общих для всех.

Значимость одной и той же мысли, дважды повторенной, причем вынесенной Ахматовой в заглавие и эпиграф, возрастает. Эти сильные позиции текста не только закрепляют за темой смерти основное место в поэме, не только дают возможность осмыслить основной мотив произведения как мотив возвращения к смерти, как мотив последнего пути – путешествия души «путем всея земли». Символика образов последнего пути и последнего слова, спроецированная в семантическом пространстве поэмы на катастрофические события XX в., на судьбу Европы, не могла не придать всему произведению апокалиптический смысл.

В этой связи интересно вспомнить, что в одном из вариантов текста поэмы существовал еще один, второй, эпиграф, библейская образность которого была напрямую направлена на выявление апокалиптической сущности переживаемого Ахматовой исторического времени: «И Ангел поклялся Живущим, что времени больше не будет» (3, 496). Заметим, что этот эпиграф, являющийся вольной цитатой из Апокалипсиса, присутствует и в рукописях книг «Нечет» и «Бег времени», а также предваряет один из фрагментов балетного либретто по «Поэме без героя». Эпиграф открыто отсылает к своему источнику. В Откровениях святого Иоанна Богослова читаем: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу. И поклялся Живущим во веки веков, который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что на нем, что времени уже не будет» (Отк. 10, 5–6).

Символический смысл эпиграфа здесь отчетливо проявляется: библейские картины и образы часто становятся у Ахматовой символом эпохи. Кстати, факт его появления в одном из вариантов текста поэмы позволяет говорить еще об одной интересной особенности ахматовских эпиграфов, связанной с «обратным влиянием» на них произведения. Как это часто у нее бывает, контексты, обозначенные эпиграфом и спроецированные на поэтический текст, в свою очередь, что совершенно естественно, этим текстом отражаются. И тогда, отраженные, могут по-новому отозваться в эпиграфе, акцентировать в нем дополнительные

смысловые грани, открыть новые заключенные в нем возможности интерпретации. Взаимовлияние «чужого» и «своего» слова и дает право Ахматовой на некоторую авторскую «вольность» в обращении с эпиграфами. Несомненно, что такое «обратное» воздействие испытывают оба эпиграфа к поэме. Символика произведения ретроспективно перестраивает их. В свете основного ощущения, воссоздаваемого поэмой, – ощущения катастрофичности бытия – очевиден апокалиптический смысл обоих эпиграфов: оставшегося и того, от которого Ахматова позднее отказалась.

Таким образом, библейский ракурс, заданный эпиграфом и заглавием произведения, дает возможность поэту эпически, масштабно осмыслить трагический образ эпохи – цепь катаклизмов XX столетия. Взаимодействие смысловых полей цитируемого («вечные образы» Библии) и ахматовского текста, их диалог помогает Ахматовой выявить катастрофический характер времени, вскрыть апокалиптику переживаемого ею и ее современниками исторического периода. Такое своеобразное преломление в поэме библейской образности позволяет составить более отчетливое представление и о художественном образе времени произведения.

Концепция времени Ахматовой удивительно близка панхронизму Мандельштама, воспринимающего время как «содержание истории, понимаемой как единый синхронический акт» [Мандельштам 1990: 234]. И ощущению времени Н. Бердяевым: «Время есть величайшая метафизическая тайна и сплошной парадокс...» [Бердяев 1991: 292]; «Мысль о времени мне представляется глубоко противоречивой. Будущее легко может стать прошлым, прошлое будущим» [там же: 307]. Концепция времени Ахматовой предполагает в качестве вполне реальной возможность свободно передвигаться по оси времени, где настоящее, прошлое и будущее существуют как бы одновременно, параллельно, перетекая друг в друга. Такое понимание времени позволяет объяснить, почему Ахматова, в отличие, например, от символистов, не творила будущее, а всегда старалась разглядеть его в опыте прошлого. Но если считать, что прообраз будущего содержится в прошлом, что будущее предопределено не столько настоящим, сколько прошлым, то в полной мере станет понятна символика основного мотива поэмы – мотива движения в прошлое «путем всея земли». Отсутствие будущего в поэме («времени больше не будет») обусловлено содержанием прошлого, а более точно – предопределено трагическим опытом конца XIX–XX столетия. Прошлое и будущее у Ахматовой та-

ким образом как бы уравниены, объединены: им отказано в праве на существование.

Жизнь и смерть, прошлое и настоящее связаны в поэме парадоксальным образом. Произведение построено на совмещении нескольких временных планов: время лирической героини и время историческое существуют здесь параллельно. Настоящее время героини включает в себя и прошлое, точнее, историческое прошлое, представленное чередой потрясений и катаклизмов. Есть в поэме и «абсолютное» прошлое, прошлое «в чистом виде», оно связано с несуществующим пространством Китежа и ассоциируется в семантическом поле произведения со смертью. Однако, несмотря на то что со смертью открыто отождествляется в поэме прошлое время (это вполне логично), именно настоящее, воссоздавая катастрофический образ эпохи, заключая в себе истинно трагические черты безысходности, гибельности, воспринимается как своеобразное межрубежье жизни и смерти. Несуществующее прошлое становится, таким образом, более реальным, нежели настоящее, представленное в поэме как иррациональное бытие («полночная Гофманиана», образ месяца, идея двойничества). Границы между настоящим и прошлым оказываются в поэме *проницаемыми*, поскольку проницаемы, призрачны, иллюзорны и грани между жизнью и смертью в эпоху, самой устойчивой характеристикой которой стало ощущение прерванной связи времен, распада привычной и предсказуемой цепи явлений.

Ахматова – один из первых русских поэтов, кто в условиях сталинской диктатуры, во времена трагических перемен обнаружила скрытый от массового сознания патологический характер общества, катастрофичность исторического времени – апокалиптику, заключенную в самих исторических сдвигах и смещениях. По точному замечанию исследователя, никому из поэтов 30-х гг., исключая разве что Ахматову и Мандельштама, «не был внятн трагический облик эпохи и не была близка минорная тональность, сходная, например, с той, в которой выдержан “Апокалипсис нашего времени” (1917) В. В. Розанова...» [Хазан 1991: 252]. Не обратить внимание на «двух голосов переключку» невозможно. Поэмой «Путем вся земля» с ее ощущением нереальности настоящего и обреченности будущего Ахматова как бы подхватывала и продолжала мысль Мандельштама о незаконности переживаемого поэтом исторического времени («Мне кажется, как всякое другое, ты, время, незаконно»).

Вот в чем состоит истинный смысл основного мотива поэзии Ахматовой 1940 г. Метафора возвращения в прошлое, «домой», получает в про-

изведениях той поры вполне конкретный – не метафизический – смысл. Опрокинутая в социум, осмысленная не только в контексте всего произведения, но и в контексте «социального пространства зла» (В. Хазан) 1930-х гг. – времени нового политического режима, она, эта метафора, осознается как емкий образ гибельности и обреченности эпохи, как метафора конца времени: «И ангел ответил живущим, что времени больше не будет».

Примечания

¹ О реализации жанра панихиды в лиро-эпической трилогии Ахматовой см.: [Бурдина 2011: 151–156].

² *Ахматова А. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лаг, 1998–2002. Т. 3. С. 35. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома, книги и номера страницы в круглых скобках.

³ О трансформации образов и мотивов Серебряного века в ранней лирике Ахматовой см.: [Спивак 2010: 128–129].

⁴ О мотивах и образах «Сказания о граде Китеже» в поэзии Серебряного века см.: [Бурдина 2010в: 202–205].

⁵ Речь идет о стихотворении Ахматовой «Пусть даже вылета мне нет», опубликованном впервые в 1969 г. в журнале «Юность». Стихотворение датируется условно, по времени наиболее интенсивного общения Ахматовой с А. Г. Найманом.

⁶ О своеобразии организации художественного пространства в творчестве Ахматовой см. наши работы: [Бурдина 2010а: 147–151; Бурдина 2010б: 136–140].

Список литературы

Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лаг, 1998–2002.

Ахматова А. А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва; Турин: «Giulio Einaudi editore», 1996. 873 с.

Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М.: Книга, 1991. 446 с.

Бурдина С. В. Мастер и Маргарита и «Поэма без героя»: Парадоксы художественного времени и пространства // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010а. Вып. 5(11). С. 147–151.

Бурдина С. В. Архитектурный пейзаж Петербурга в зеркалах «Поэмы без героя» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010б. Вып. 2(8). С. 136–140.

Бурдина С. В. Китежская символика в текстах Серебряного века // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2010в. №3, ч.1. С. 202–205.

Бурдина С. В. «Трагическая симфония о судьбе поколения»: Лиро-эпическая трилогия А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 4(16). С. 151–156.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. язык, 1989. Т. 1. 1158 с.

Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т.2. 464 с.

Спивак Р. С. Антропология сильной личности в ранней лирике А. Ахматовой: Сборник «Вечер» // Вестник Пермского университета. Российская

и зарубежная филология. 2010. Вып. 2(8). С. 126–135.

Топоров В. Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // А. Ахматова и русская культура XX в.: тез. конф. / ИМЛИ. М., 1989. С. 6–14.

Топоров В. Н. Об историзме Ахматовой (две главы из книги) // Anna Akhmatova (1889–1966). Papers from the Akhmatova Centennial Conference. Bellagio Study and Conference Center, June 1989. Oakland; California, 1993. P. 195.

Хазан В. И. Апокалипсис у Мандельштама (О теме смерти в стихах 30-х годов) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т.50, №3. С. 248–257.

THE MOTIVE “COMING BACK HOME” IN A. AKHMATOVA’S POETRY OF 1940

Svetlana V. Burdina

Professor of Russian Literature Department

Perm State National Research University

The image-bearing complex of the house as a model of the world is one of the central in Akhmatova’s poetic universe. The research is aimed at revealing regularities of functioning and evolution of this key mythologeme. The semantic functions of the image paradigm “coming back home” as a constituent of Akhmatova’s picture of the world are studied. A case study of one year (1940) in Akhmatova’s poetry shows how the motive of coming back home, as the metaphor of human existence between life and death and metaphor of the epoch’s doom and death, allows the poet to reconstruct the integral concept of being in the life-changing epoch. The archetypical motive is regarded from the point of view of realization of the author’s position as an in-between state man, between life and death.

Key words: lyric poetry; poem; context; image; motive; mythologeme; archetype; chronotope; author’s mind.